ইমেজের অর্থের খোঁজে : রলাঁ বার্তের *ইমেজ-মিউজিক-টেক্সট্*

মিতঋক্ বর্মা

গঠনবাদ ও উত্তরগঠনবাদের অন্যতম পুরোধা রলাঁ বার্তের *ইমেজ-মিউজিক-টেক্সট্*-এর প্রথম প্রবন্ধ 'দ্য ফোটোগ্রাফিক মেসেজ' শুরুই হয়েছে এই পঙক্তিটি দিয়ে, 'প্রেসের ফোটোগ্রাফ হলো একটি বার্তা'। বস্তুত এই প্রবন্ধটিতে বার্ত প্রেস ফোটোগ্রাফের বার্তা প্রেরণের ক্ষমতার বিশ্লেষণ করেছেন। এর পরবর্তী দুটি প্রবন্ধে সেই বার্তার প্রকারভেদ দেখিয়েছেন ও নির্দেশ করেছেন কীভাবে সেই বার্তা তৃতীয় অর্থের সঙ্গে যুক্ত হয়ে থাকে। প্রসঙ্গত স্মর্তব্য যে, এতদুক্ত তিনটি প্রবন্ধই *ইমেজ-মিউজিক-টেক্সট্*-এ অন্তর্ভুক্ত হওয়ার আগে নানা সময়ে নানা পত্রিকায় প্রকাশিত হয়েছিল। অর্থাৎ, এই তিনটি প্রবন্ধে ভাবনার ধারাবাহিকতা নির্মাণের যে চেষ্টা বার্ত করেছিলেন, তা হয়ত সর্বদা সামঞ্জস্যপূর্ণ হয়নি। তবে অনেকানেক চিন্তাবিদের মতই বার্তের এই লেখাগুলোয় অসতর্কভাবে হলেও ভাবনার এক ধারাবাহিক ও পারম্পরিকতাযুক্ত বিকাশ লক্ষ্য করা গেছে, যার প্রভাব পড়েছে তাঁর পরবর্তীকালের রচনা *ক্যামেরা ল্যুসিডা*-য় (Camera Lucida)। *ইমেজ-মিউজিক-টেক্সট্*-এ ফোটোগ্রাফ নিয়ে তিনি যেসব কথা বলেছেন *ক্যামেরা ল্যুসিডা*-য় সেগুলিই অনুস্যূত হয়েছে। বার্তের মতো চিন্তাবিদ, যাঁর ভাবনার পরিধি বহুধাবিস্তৃত, এবং যিনি গঠনবাদ ও উত্তর-গঠনবাদ দুই ধারার দর্শনের সঙ্গেই যুক্ত, তাঁর সামগ্রিক মূল্যায়ন একটিমাত্র প্রবন্ধে করা হয়ত সম্ভবও নয় এবং তা আমার উদ্দেশ্যও নয়। তাই বার্তের রচনার দর্শননির্ভর তাত্ত্বিক ভাষ্য দেওয়ার পরিবর্তে আমার মূল লক্ষ্য *ইমেজ-মিউজিক-টেক্সট্*-এর প্রথম তিনটি প্রবন্ধের বার্তীয় প্রতিপাদ্যের অনুসরণ এবং যতোটা সম্ভব ইতিহাসের প্রেক্ষাপটে তাঁর বক্তব্যকে সমকালীন ভাবনার গতিপ্রকৃতির সঙ্গে মিলিয়ে নেওয়া। আগেই বলেছি যে, বার্ত তৃতীয় অর্থের সঙ্গে ফোটোগ্রাফিক বার্তার সম্পর্ক নিয়ে চিন্তা করেছেন। তৃতীয় অর্থ বলতে বার্ত ঠিক কী বুঝিয়েছেন সে প্রসঙ্গে যাওয়ার আগে, দেখা যাক বার্ত নিজে তাঁর বিশ্লেষণে কোন্ পদ্ধতি অনুসরণ করেছেন। বার্ত তাঁর লেখায় এ ব্যাপারে বেশ সচেতন যে, প্রেস ফোটোগ্রাফের সামগ্রিক উপস্থিতি তিনটি ধাপে বিভক্ত। বার্তের মতে এই তিনটি ধাপ হলো—

ক) নির্গমস্থল (source emission)

খ) সম্প্রচার মাধ্যম (channel of transmission)

গ) গ্রহণ-কেন্দ্র তথা পাঠক-অবস্থিতি (point of reception)।

এই তিনটি ধাপই সমাজ ও সংস্কৃতির দ্বারা নিয়ন্ত্রিত হয়ে থাকে। যে সামাজিক-সাংস্কৃতিক প্রক্রিয়াগুলি আমাদের গ্রহণ-ক্ষমতাকে প্রভাবিত করে, সেগুলি বার্তের বিশ্লেষণের বিষয় নয়। তাঁর বিষয় ফোটোগ্রাফের দ্যোতিত করবার (signification) বিশেষ শক্তিটি। দ্যোতিত করবার ক্ষমতাটিকে বিশ্লেষণ করতে চান তিনি। ফোটোগ্রাফিক বার্তার নিরপেক্ষ অবস্থিতির প্রতি বার্ত আমাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করেন। তাঁর মতে যেহেতু ফোটোগ্রাফিক ইমেজের মধ্যে বাস্তবতা দৃশ্যমানতা লাভ করে, তাই ফোটোগ্রাফিক ইমেজ শুধুমাত্র ভাষার মতো শৈলীবদ্ধ বার্তা প্রেরণেই সক্ষম নয়, বরং তার মধ্যে রয়েছে কোনো পূর্ব-নির্ধারিত ব্যাকরণ-ব্যতিরিক্ত বার্তা প্রেরণের সক্ষমতা। বার্ত একে বলেছেন, "message without a code" (Barthes, *Image-Music-Text 1977, 17*)। বার্ত যে বিশেষভাবে প্রেস ফোটোগ্রাফকেই বেছে নিয়েছেন, তার কারণ হিসেবে নিজেই ব্যক্ত করেছেন যে, তথাকথিত শৈল্পিক ফোটোগ্রাফে ছবিকে কোনো না কোনো মত প্রকাশের মাধ্যম হিসেবে ব্যবহার করা হয়। কিন্তু এর সঙ্গে প্রেস ফোটোগ্রাফের পার্থক্য এখানেই যে, সেখানে বাস্তবকে অবিকৃতভাবে দেখানোর চেষ্টা করা হয়। অর্থাৎ বাস্তবকে সরাসরি প্রকাশের চেষ্টা করা হয়। বার্ত অবশ্য পরে তাঁর লেখায় স্বীকার করবেন যে, প্রেস ফোটোগ্রাফও ফোটোগ্রাফারের পেশাগত শৈলী এবং কোন্ বিশেষ মুহূর্ত বা পরিস্থিতিতে ছবিটি তোলা হচ্ছে সেই সমস্ত বিষয়ের দ্বারা নির্ধারিত হতে পারে। এতদসত্ত্বেও বার্ত মনে করেন যে, সাধারণ প্রেস ফোটোগ্রাফ বাস্তবের এক অবিকল প্রতিরূপ (analogue)। বার্ত সচেতন যে, প্রেস ফোটোগ্রাফের ক্ষেত্রে ছবির চারপাশের লেখা এবং সেই ছবির বিবরণ অনেকাংশেই পাঠক হিসেবে আমাদের অর্থ-উদ্ধারের বা অর্থ গঠনের প্রকৃতি নির্ধারণ করে দেয়। ফলে বার্ত আমাদের স্মরণ করিয়ে দিতে ভোলেন না, "বর্ণনা করা মানে শুধু মূল থেকে সরে যাওয়া, বা পুরোটা না বলতে পারাই না, তা হল গঠনকে বদলে দেওয়া, যা দেখানো হয়েছে তার থেকে আলাদা কিছু বলা" ("to describe is thus not simply to be imprecise or incomplete; it is to change structures, to signify something different to what is shown") [Barthes, *Image-Music-Text 1977, 19*] বার্ত সচেতন যে, প্রেসের ক্ষেত্রে ফোটোগ্রাফিক বার্তা মূলত ব্যঞ্জনামূলক (connoted)। কারণ, ছবির চারপাশের লেখা এবং কোন্ সামাজিক ও সাংস্কৃতিক পটভূমিতে সেই ছবি তাও সেই বার্তার গ্রহণ (reception)-কে প্রভাবিত করে। কিন্তু তাঁর বক্তব্য এই যে, এগুলোর বাইরেও ছবির নিজস্ব এক বার্তা বর্তমান। ব্যঞ্জনা (Connotation)-কে বার্ত বলেছেন ছবির বর্ণিত বাস্তবের উপর উপস্থাপিত দ্বিতীয় অর্থ। এই ব্যঞ্জনার পদ্ধতি কী কী হতে পারে সেগুলিরও উল্লেখ করেছেন তিনি :

ক) 'ট্রিক এফেক্টস্ (Trick effects)' : অর্থাৎ যেখানে সামাজিক বা সাংস্কৃতিক কোনো বার্তা প্রেরণের উদ্দেশ্যে ছবিকে অপ্রাকৃতিকভাবে পরিবর্তিত করা হয়। 'ট্রিক এফেক্টস্' সর্বদাই ইতিহাসের নিগড়ে আবদ্ধ।

খ) 'পোজ্ (Pose)' : বার্ত এক্ষেত্রে কেনেডির ছবির উদাহরণ টেনেছেন। বস্তুত যে

কোনও পরিচিত ব্যক্তির 'পোজ'ই 'নির্দেশিত-ব্যঞ্জিত (denoted-connoted)'-এর দ্বৈত-গঠনের অন্তর্ভুক্ত।

গ) 'অব্‌জেক্টস্ (Objects)' : এক্ষেত্রে বার্ত ফোটোগ্রাফারের ছবি তোলার মুহূর্তে যে দৃশ্যপটের ছবি তোলা হচ্ছে, সেই দৃশ্যপটের ভিতরে বিভিন্ন বস্তুর অবস্থানের ফলে অর্থান্তরের প্রসঙ্গ তুলেছেন।

ঘ) 'ফোটোজেনিয়া (Photogenia)' : সামগ্রিকভাবে চিত্রিত পরিবেশে আলোর উপস্থিতি, সেই বস্তুর অবস্থান এবং তার নিজস্ব প্রকৃতিও যেভাবে ব্যঞ্জনার (connotation) পরিবর্তন ঘটাতে পারে সেই সামগ্রিক প্রক্রিয়াকেই বার্ত 'ফোটোজেনিয়া'র অঙ্গ হিসেবে বর্ণনা করেছেন।

ঙ) নান্দনিকতা : যখন চিত্রশিল্পের অনুকরণে ফোটোগ্রাফেও নানান চিহ্ন, বা অর্থসূচক সংকেত ব্যবহার করা হয় তখন তাও একধরনের *কনোটোনেশন*-এর প্রভাব তৈরি করে।

চ) 'সিন্‌ট্যাক্স (Syntax)' : যখন অনেকগুলি ফোটোগ্রাফ তাদের শৃঙ্খলিত সজ্জায় কোনও অর্থ নির্দেশ করে তখনই সিন্‌ট্যাক্স-এর ধরণটি লক্ষ্য করা যায়।

বার্তের প্রেস ফোটোগ্রাফের সঙ্গে মুদ্রিত লেখাগুলি যেহেতু নিছকই ওই ফোটোগ্রাফের নির্দেশনা (denotation) নয়, এবং ছবির সঙ্গে তার অবস্থিতি পরগাছার মতো, তাই তা একই সঙ্গে ফোটোগ্রাফের নির্দেশনা ও তৎসংলগ্ন ভাষার ব্যঞ্জনাকে (connotation) অনেকটাই স্বাভাবিক রূপ দান করে। বার্তের ভাষায়—"The connotation of language is *'innocented'* through the photograph's denotation." *(Image-Music-Text 1977, 26)*। প্রেস ফোটোগ্রাফের ব্যঞ্জনা বিশ্লেষণের মাধ্যমে বার্ত এখানে আদপে যা বলতে চান, তা হল—*'ব্যঞ্জনা সর্বদাই ইতিহাসভিত্তিক বা সাংস্কৃতিক।'* ব্যঞ্জনা তাঁর মতে তিন প্রকাব : ক) *উপলব্ধিমূলক* (অর্থাৎ ভাষার মাধ্যমে যেভাবে একে দেখা হয়), খ) *জ্ঞানমূলক* (অর্থাৎ সাংস্কৃতিক অবস্থান ও অনুভূতির মাধ্যমে যেভাবে তাকে দেখা হয়) এবং গ) *নীতিমূলক* (যখন ছবির মাধ্যমে মানবিক প্রকৃতির প্রকাশ ঘটে)। এ প্রসঙ্গে বার্ত এও বলেন যে, হয়ত, রাজনৈতিক চেতনার অস্তিত্ব *logos*-এর বাইরে অসম্ভব। কারণ, ফোটোগ্রাফের প্রভাব সমাজে তখনই পড়ে যখন তার অর্থোদ্ধারের চেষ্টার ফলে ব্যঞ্জনার প্রক্রিয়া শুরু হয়। রাজনীতিই ভাষাকে রূপ দেয়। অন্যদিকে এই ব্যঞ্জনার প্রকাশের ব্যাপারটা মুশকিলের হয়ে ওঠে প্রকৃত অর্থেই *'ট্রমাটিক ফোটোগ্রাফ'*-এর ক্ষেত্রে। সাধারণ ছবির (ফোটো) ক্ষেত্রে তাকে বিভিন্নভাবে তাৎপর্যায়িত করা সম্ভব। কিন্তু *'শক্ ফোটো'*-এর ক্ষেত্রে তাদের বক্তব্য এমনভাবে উপস্থাপিত হয় যে, তাকে নানা ভাবে তাৎপর্যায়িত করা যায় না। অর্থাৎ ছবির মিথ্ তৈরী করবার ক্ষমতা তার 'ট্রমাটিক্ এফেক্ট'-এর সাথে ব্যস্তানুপাতিক। 'ফোটোগ্রাফিক কনোটেশন' যে বাস্তবে প্রাতিষ্ঠানিকতার দ্বারা নিয়ন্ত্রিত, সে ব্যাপারেও বার্ত সচেতন। প্রেস ফোটোগ্রাফের তাৎপর্য প্রকাশের পদ্ধতি বিশ্লেষণের মাধ্যমে বার্ত তাই সমাজের প্রাতিষ্ঠানিক প্রক্রিয়াকেই বোঝার চেষ্টা করেছেন। তাঁর নিজের ভাষায়—

> We can perhaps do better than to take stock directly of the ideological contents of our age by trying to reconstitute in its specific structure the code of connotation of a mode of communication as important as the press photograph. We may hope to find, in their very subtlety, the forms our society uses to ensure its peace of mind and to grasp thereby the magnitude, the detours and the underlying function of that activity. (*Image-Music-Text* 1977, 31)

পরবর্তী প্রবন্ধ Rhetoric of the Image-এও বার্ত সেই একই রকমভাবে Panzani-এর বিজ্ঞাপন-বিশ্লেষণের মধ্য দিয়ে ফোটোগ্রাফের বার্তার প্রকৃতি বিশ্লেষণে রত হয়েছেন। বার্তের মতে ফোটোগ্রাফের মধ্যে তিন ধরনের বার্তা রয়েছে—প্রথমত, একধরনের ভাষাগত বার্তা যা ফোটোগ্রাফের সঙ্গে লিপিবদ্ধ পাঠকৃতি এবং আমাদের সাংস্কৃতিক আবহের দ্বারা নিয়ন্ত্রিত, দ্বিতীয়ত, এক ধরনের 'আইকনিক' বার্তা যা আসলে ভাষাগত বার্তাটির সঙ্গেই জড়িত এবং তৃতীয়ত, ফোটোগ্রাফের অবিকল প্রতিরূপের চরিত্রের জন্য পূর্ব-নির্ধারিত ব্যাকরণরহিত বার্তা (message without a code)। রেখাচিত্রের ক্ষেত্রে এই পূর্বনির্ধারিত ব্যাকরণরহিত বার্তার উপস্থিতি সম্ভব নয়। কারণ, বার্তের মতে রেখাচিত্রের ক্ষেত্রে তার নিজস্ব শৈলী এবং সংস্কৃতির সঙ্গে সেই কলার সম্পর্কও বার্তা গঠনের ক্ষেত্রে ভূমিকা গ্রহণ করে—

> But at the same time, insofar as the drawing displays its coding the relationship between the two message is profoundly modified : it is no longer the relationship between a nature and a culture (as with the photograph but that between two cultures; the 'ethic' of the drawing is not the same as that of the photograph. (*Image-Music-Text* 1977, 43)

এর কারণ হিসেবে বার্ত উল্লেখ করেন যে, ফোটোগ্রাফের ক্ষেত্রে দ্যোতক ও দ্যোতিত এর সম্পর্ক হল 'রেকর্ডিং'-এর, যা রেখাচিত্রের ক্ষেত্রে রূপান্তর-এর সঙ্গে যুক্ত। ফোটোগ্রাফের মধ্যে সততই অতীত ও বর্তমানের এক অদ্ভুত সংযোগ বিদ্যমান। ফোটোগ্রাফের ক্ষেত্রে শৈলীবিহীন বার্তার উপস্থিতির কারণ এই 'বর্তমানে-এখানে' (here-now) ও 'পরে অন্যত্র' (there-then)-এর 'অযৌক্তিক সন্নিপাত'। বার্তের মতে ভাষার মাধ্যমে আমরা এই সমস্ত চিহ্ন ও অর্থগুলিকে কখনোই সামগ্রিকভাবে প্রকাশ করতে পারি না। বরং অনেক সময়েই সেগুলিকে বাদ দিয়ে থাকি বা অর্থগতভাবে হীন অর্থ প্রকাশ করে থাকি। জীবন্ত ভাষার আশ্রয়ে 'অবচ্ছিন্ন প্রতীক' অর্থাৎ *discontinuous symbol*-এর অবনতি ঘটে। দ্য থার্ড মীনিং প্রবন্ধটিতেও বার্ত তথ্যগত ও সাংকেতিক স্তরের বাইরে ইমেজ্-এর সেই দিকটি নিয়েই চিন্তিত যাকে তিনি বলেছেন obtuse meaning বা 'তৃতীয় অথবা স্থূল অর্থ', যা তাঁর মতে সংস্কৃতি, জ্ঞান, ও তথ্যমালার বাইরে ভাষার অসীমে নিজেকে প্রকাশ করে ("appears to extend outside culture, knowledge, information...opening out into the infinity of language") (*Image-Music-*

Text 1977, 55)। আইজেন্‌স্টাইনের *ইভান দ্য টেরিব্‌ল্‌*-এর কিছু স্থির চিত্রের বিস্তৃত বিশ্লেষণের মাধ্যমে বার্ত তৃতীয় অর্থের এই দিকটি তুলে ধরতে আগ্রহী। বার্তের মতে VII নং চিত্রে ইভানের দাড়ি বা IX নং চিত্রে মহিলার মাথার চুল এই স্থূল অর্থ বহন করে।

তৃতীয় অর্থ বার্তের মতে সর্বদাই ভূস্তরের গঠনের মতো একাধিক অর্থের স্তরবিন্যাস

চিত্র নং VII

চিত্র নং IX

বহন করে। বার্ত যেদিকে আমাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করেন তা হল, এতকিছুর পরও এই তৃতীয় অর্থ ভাষার ক্ষেত্রে অত্যাবশ্যক নয়। একে সরিয়ে দিলেও ভাবপ্রকাশের ক্ষেত্রে কোনো সমস্যা হয় না এবং বার্তের মতে একে সনাক্ত করাও সম্ভব। মুশকিল হল একে বর্ণনা করা, কারণ, তা হল 'দ্যোতিত' (signified) বিহীন 'দ্যোতক' (signifier)। বার্তের ভাষায়—

> If the obtuse meaning cannot be described, that is because, in contrast to the obvious meaning, it does not copy anything. How do you describe something that doesn't represent anything? (*Image-Music-Text 1977, 61*)

যেহেতু এই 'স্থূল অর্থ' (obtuse meaning) প্রকৃতিগতভাবে 'অবচ্ছিন্ন' (discontinuous), এবং কাহিনী ও কাহিনীর 'সরল অর্থ' (obvious meaning)-এর প্রতি উদাসীন (indifferent) এবং একে বর্ণনা করা মুশকিল, তাই তা ক্রিটিসিজম বা 'পরাভাষা' (metalanguage)-কে সর্বাপেক্ষা বিপন্ন করে দেয়। বার্ত একে বলেছেন প্রতিদানহীন ব্যয়ের মতো। বর্তমানের নিরিখে একে বিচার করা মুশকিল, যেহেতু তা নির্দিষ্ট কোনকিছুকে দ্যোতিত (signify) করে না, অথচ এর মধ্যে অর্থকে ছাড়িয়ে যাওয়ার সম্ভাবনা রয়েছে, যা ইতিমধ্যেই ভবিষ্যতের জিম্মায় চলে গেছে। ("This luxury does not *yet* belong to today's politics but nevertheless *already* to tomorrow's." *[Image-Music-Text 1977, 62-63]*) প্রবন্ধের পরবর্তী অংশে বার্ত বলেছেন যে, যেখানে 'প্রত্যক্ষ অর্থ' থিম নির্ভর, সেখানে 'স্থূল অর্থটি' কেবলই পরিবর্তনশীল, চঞ্চল, কোনো পটভূমিতে স্থিরলগ্ন নয়। বার্তের মতে যেহেতু এই তৃতীয় অর্থ ফিল্মের স্ট্রাকচারের বাইরে থেকেও ফিল্মের গল্পকে পাল্টে দিতে পারে (ছবির ক্ষেত্রে ঠিক যেমনটা ঘটে), একমাত্র এই তৃতীয় অর্থের স্তরেই 'ফিল্‌মিক'-এর প্রকাশ ঘটে। 'ফিল্‌মিক' বলতে বার্ত বুঝিয়েছেন ফিল্মের সেই দিকটিকে, যাকে বর্ণনা করা যায় না বা প্রকাশ করা যায় না। ভাষা ও পরাভাষা যেখানে শেষ হচ্ছে সেখানেই এর শুরু। ঠিক যেমন কোনো ফিল্মের কাহিনীকে গল্পের আকারে প্রকাশ করলেও তার বাইরেও কিছু থেকে যায়। বার্তের মতে 'নভেলিস্টিক' যেমন 'নভেল' নয়, 'ফিল্‌মিক'-ও সেরকম ফিল্মের সাথে এক নয়। তাঁর মতে, 'ফিল্‌মিক' যেহেতু 'তৃতীয় অর্থ'-এর মাধ্যমেই প্রকাশ পায় এবং যেহেতু তা ফিল্মের থেকে আলাদা, চলচ্চিত্রের বদলে স্টিল ফোটোগ্রাফেই তাকে বোঝা সম্ভব। স্টিল ফোটোগ্রাফ তাঁর মতে ছিন্ন অংশের ভেতরকার অর্থ তুলে ধরে। এর কারণ হিসেবে বার্ত মনে করেন যে, ফিল্মের ক্ষেত্রে সময়ের সঙ্গে সঙ্গে ইমেজের সরণের (displacement) জন্য, দর্শকের সময়গত সীমাবদ্ধতা থাকে যেটা টেক্সটের ক্ষেত্রে বা স্টিল ফোটোগ্রাফের ক্ষেত্রে থাকে না। টেক্সট্ পুরোপুরি ভাষার উপর নির্ভরশীল, কিন্তু স্টিল ফোটোগ্রাফে সময়ের গতি স্তব্ধ। ফলে বার্তের মতে স্টিল ফোটোগ্রাফ 'ফিল্‌মিক'-এর যান্ত্রিক সীমাবদ্ধতা সরিয়ে আমাদের অবর্ণনীয় অর্থের সন্ধানে সাহায্য করে। বার্তের আলোচনা করতে গিয়ে রেনো কাম্যু লিখেছেন,

> After the sixties, which were massively theoretical in France – and

to large degree thanks to him, don't forget — he wrote *The Pleasure of the Text*. He remained as that in spite of theory, there was something else in writing which was precious, which need to be preserved at all costs, and which was pleasure. I can tell you that when he wrote his piece, there was a huge sigh of relief all over Paris. No one had dared say so. And that's why, because of the method of his, that's why it's from Barthes that we can learn what freedom is, thanks to his *despite* and his *nevertheless*." (Camus 2000, 113)

বার্তের তৃতীয় অর্থ বা স্থূল অর্থের ধারণা অনেকাংশেই তাঁর বহুচর্চিত আনন্দের ধারণার পরিপূরক। যেহেতু তৃতীয় অর্থ বা স্থূল অর্থ আমাদের বর্ণনার ভাষার বাইরে অবস্থান করে, তাই তা সর্বদাই যে কোনও ধরনের কাজে, (যেমন, লেখায়, ছবিতে বা চলচ্চিত্রে) বিশদ ব্যাখ্যানের সম্ভাবনাকে বিস্তৃত করে। এ প্রসঙ্গে এটাও মনে রাখা দরকার যে, ভাষার পরিধির বাইরের বাস্তব শুধুমাত্র বার্তেরই নয় অন্যান্য ফরাসি চিন্তাবিদদেরও ভাবনার বিষয়। উদাহরণ হিসেবে উল্লেখ করা যেতে পারে, রেমন্ড রুশেলকে নিয়ে মিশেল ফুকোর আলোচনা *Death and the Labyrinth* রচনাটিকে। সেখানে রুশেলের *Nouvelles Impressions d'Afrique*-এর সম্পর্কে তিনি বলেছেন যে, উক্ত বইটি একরকমভাবে ভাষাকে ধ্বংসের দিকে ঠেলে দিয়েছে। ("*The Nouvelles Impressions d'Afrique* pushes the spoken and invisible labyrinth of birth and parentage to the intimate destruction of language.") ফুকো এখানে মেটামরফোসিসের ধারণাটির ব্যাখ্যা করতে গিয়ে বলেছেন যে, ভাষার ক্ষেত্রে এই মেটামরফোসিস রয়েছে। কারণ, সেখানে একই শব্দের বিভিন্ন প্রয়োগে বিভিন্ন অর্থান্তর ঘটে। একইরকমভাবে সম্ভবত মনস্তত্ত্বের অবচেতনের ধারণা বা দেরিদা কথিত অর্থের অস্থিরতার (instability) ধারণার সঙ্গেও বার্তের তৃতীয় অর্থের ধারণার তুলনা দেওয়া যেতে পারে। অন্যদিকে সাধারণীকরণ ঘটালে একথাও বলা যেতে পারে যে, বার্ত, ফুকো ও দেরিদা ফরাসি উত্তর আধুনিকতাবাদের এই ত্রয়ী ক্রমান্বয়ে মূলত লিখন, লেখক ও অর্থকে তাদের কেন্দ্রগত অবস্থানে থেকে বিচ্যুত করার ক্ষেত্রে নিজেদের তত্ত্বের প্রয়োগ করেছেন।

ইমেজ নিয়ে আলোচনার ক্ষেত্রে বার্ত তাঁর *ক্যামেরা ল্যুসিডা*-য় আরও দুটি সমাধানসূচক শব্দ ব্যবহার করেন—studium ও punctum। বার্ত studium বলছেন তাকে, যা ফোটোগ্রাফার আমাদের বোঝানোর চেষ্টা করে, যে ভাবনা মাথায় নিয়েই সে তার ছবি তোলে। অর্থাৎ তুলনা টেনে বলা যায়, studium হল লেখার ক্ষেত্রে authorial intent-এর মতো। অন্যদিকে punctum হল ছবির সেই দিকটি যা অনন্য, যা আমাদের বোধকে ঘা দেয়, অর্থাৎ punctum-এর সঙ্গে তৃতীয় অর্থ সম্পর্কান্বিত। মজার ব্যাপার হলো তৃতীয় অর্থ আমাদের বর্ণনার ভাষার পরিধির বাইরে অবস্থিত হলেও ভাষার মাধ্যমেই আমরা সেই সীমার বাইরের প্রসঙ্গ নিয়ে আলোচনা করি। দেরিদা তাই তাঁর বার্ত-বিষয়ক আলোচনায় বার্তের লেখার নমনীয় প্রকৃতিকে স্বীকার করে শেষের দিকে বলেছেন, "The

metonymy of the punctum : scandalous as it may, it allows us to speak, to speak of the unique, to speak of and to him..." (Derrida 2000, 136)

বার্ত, যিনি স্বয়ং studium ও punctum-এর ধারণা নিয়ে এসেছেন, সেই তিনি সচেতনভাবেই চেষ্টা করেছেন সমালোচনা ও দর্শনের প্রচলিত ভাষা ও শৈলী এড়াতে। ঔপন্যাসিক আল্যাঁ রব্-গ্রিয়ের মতে—

> Roland Barthes was a slippery thinker... he had indeed been saying something, yet avoided pinpointing this "something" down : using the method he'd been perfecting for many years, he withdrew from what he was saying as he went along. Deliberately undermining his provocative statement that all speech is fascist... he gave a disturbing demonstration of a discourse which was not a discourse : one that destroyed, step by step, any temptation to be dogmatic." (Robbe-Grillet 2000, 143)

বার্তের 'তবু' শব্দটি গোঁড়ামির প্রতি তাঁর বিরুদ্ধতারই সূচক। Punctum সম্পর্কে তিনি বলেছিলেন যে, তা হল এক দুর্ঘটনা যা দ্রষ্টাকে কাঁটার মতো বিদ্ধ করে ("that accident which pricks, bruises me." [Barthes, *Camera Lucida : Reflections on Photography 1981, 27*])। এর বিদ্যমানতা সামগ্রিকভাবেই ফোটোগ্রাফের অর্থান্তর ঘটায়। রলাঁ বার্ত, যাকে ঔপন্যাসিক আল্যাঁ রব্-গ্রিয়ে বলেছিলেন, একজন খাঁটি লেখক, প্রকৃত অর্থেই তাঁর লিখনের অনন্যতায় ফরাসি উত্তর-আধুনিকতার ইতিহাসে punctum-এর *লক্ষণা (metonymy)*-কে বহন করেন।

তথ্যসূত্র :

Barthes, Roland. 1981. *Camera Lucida : Reflections on Photography*, New York : Hill and Wang.

Barthes, Roland 1977 *Image-Music-Text*. Translated by Stephen Heath. London : Fontana Press.

Camus, Renaud. 2000. "Barthes and the Discourse of Photography." In *Critical Essays on Roland Barthes*, edited by Diana Knight, 112-114, New York : G.K. Hall and Co.

Derrida, Jacques. 2000. "From "The Deaths of Roland Barthes". "In *Critical Essays on Roland Barthes*, edited by Diana Knight, 130. New York : G.K. Hall and Co.

Robbe-Grillet, Alain. 2000. "[Imposter, Thinker, or Novelist]." In *Critical Essays on Roland Barthes*, edited by Diana Knight, 142-146. New York : G. K. Hall and Co.